

Etnografía intersubjetiva. Biografía personal y políticas del conocimiento en las investigaciones sobre baile

Mercedes Liska

Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

mmmliska@gmail.com

Este trabajo consiste en la reflexión sobre una etnografía prolongada en actividades de baile del tango en la ciudad de Buenos Aires. La intención es contar parte de la búsqueda personal realizada en estas indagaciones, señalando la dimensión intersubjetiva del conocimiento académico. Especialmente, me voy a referir al uso de la implicación y de las percepciones divergentes de la experiencia compartida como un principio de oportunidad para el análisis. Puntualmente voy a señalar algunas de las elecciones metodológicas de mi tesis de doctorado (Liska 2013b), que partieron del intento por resolver un conflicto sobre el acceso a las experiencias de baile de otras personas hasta reorientar la perspectiva de estudio del objeto.

La cultura devenida etnógrafa o la intérprete que quería bailar

Mi interés en el tango no comenzó en la práctica de investigar sino en el deseo de aprender a bailar. Desde hace aproximadamente 10 años vengo realizando indagaciones en distintas milongas, como se denominan los espacios destinados a tal fin, y ese trayecto personal anterior marcó el interés etnográfico. Hago este comentario porque asumirme como analista de las situaciones de baile no pudo obturar el impacto emocional de la práctica en el registro subjetivo y en las derivas analíticas de la actividad académica. ¿Era necesario tomar distancia de la experiencia propia? ¿Era posible hacerlo?

En la formación profesional tuve un contacto reducido con técnicas de investigación de campo. Pero además, en los años que llevo participando en congresos, simposios y grupos de trabajo focalizados en la investigación socio-musical, jamás asistí a un encuentro destinado a cuestiones de método etnográfico, a excepción de una actividad más informal convocada bajo el título “La entrevista en la investigación musicológica” organizada por Alejandra

Cragolini en el año 2003, alguien que justamente venía trabajando experiencias de baile. No es arriesgado decir que las cuestiones metodológicas de la música generalmente se dirimen en propuestas de análisis de los textos sonoros.

¿Se podrían definir cuestiones sensibles, particularmente problemáticas de los estudios etnográficos en relación a la música? No tengo una respuesta concreta, pero podemos imaginar conflictos de primer plano relacionados con las implicaciones emocionales, la experiencia de sensaciones corporales y la intervención del gusto personal que operan de manera solapada y de forma constante en los modos de selección e interpretación. En efecto, los sujetos que sostienen las ciencias humanísticas arrastran la mirada de sí mismos como libres de toda determinación cultural. También, habría que contextualizar esta pregunta en función de las problemáticas actuales que arrojan los estudios de este tipo. Por ejemplo, sería importante ver cómo se dispone el campo de investigación en relación a los intereses sobre determinadas prácticas, o el orden jerárquico cambiante de los objetos legítimos en distintos periodos históricos de las investigaciones. También, la cercanía y familiaridad que poseen a priori quienes estudian una escena musical, algo notable en las nuevas camadas de analistas. En estos casos, los ingresos son más accesibles, se han acortado algunas distancias, y se puede presumir que ciertas problemáticas del trabajo de campo han ido modificándose.

De los aprendizajes formales que recogí, mantuve presente la idea de que la metodología de investigación etnográfica se sitúa en un proceso de empatía y *descentramiento* del sujeto que indaga, un recorrido de desapego indispensable para tratar de comprender las experiencias de otros, que, al mismo tiempo, contribuye con nitidez a la clausura operativa de la vivencia propia.

Una reciente publicación argentina sobre prácticas etnográficas y ejercicio de la reflexividad inicia la introducción con un cuento del escritor Jorge Luis Borges (Guber 2014). Allí se relata la historia de un etnógrafo que abandona la actividad de investigación luego de que un importante secreto de la comunidad que estudiaba le fuera revelado, ya que a partir de ese momento el conocimiento universitario resultó, para este, mera frivolidad. Rosana Guber, que coordinó este trabajo, sostiene que Borges no previó que la etnografía pudiera correrse de la búsqueda de un secreto a lo *Indiana Jones*, como ella misma lo expresa, que pudiera caminar sendas cotidianas, pocas veces secretas, más bien anónimas, y rara vez nombradas. Pero además, dicha resolución poética muestra una implicación a través de la identificación con la voz nativa que generó silencio, es decir, una deriva pesimista frente a los límites del conocimiento académico. Sin embargo, aparecen otras posibilidades.

Tiempo después que comencé a realizar trabajo de campo en milongas, fui haciendo foco en algunos espacios de concurrencia juvenil, en sintonía con mi inscripción generacional, donde empezaban a perfilarse nuevos modos de bailar y de interrelacionarse. Hacia el año 2006 fueron alcanzando creciente visibilidad ciertas estilizaciones de la danza que trasgredían los cánones de actuación heredados. Asimismo, confrontando su opacidad, falta de acceso a zonas de conocimiento de la práctica, control del espacio y del propio cuerpo, un reposicionamiento de lo femenino en el tango parecía desnaturalizar las jerarquías entre los géneros basadas en su matriz heteronormativa.

Un análisis histórico me permitió observar que el discurso normativo de la sexualidad impulsado por el pensamiento higienista intervino en el diseño moderno de la danza, y que la

pautación coreográfica del tango pretendía regular los comportamientos en ámbitos públicos, y ordenar y homogeneizar las relaciones entre mujeres y hombres a través de la norma heterosexual y la representación de la superioridad masculina (Liska 2013a).

Dicho estudio aportó herramientas de análisis para definir un nuevo tramo empírico focalizado en una de las modalidades del baile social contemporáneo: el tango *queer*, una propuesta concebida en actividades culturales lesbo-feministas que habilitó el baile del tango entre personas del mismo sexo, abordó la experiencia como una praxis política, estableció alianzas entre mujeres y modificó la dinámica de la danza eliminando las acciones corporales fijas según el género. El tango *queer* se convirtió en un espacio paradigmático para pensar ciertas inflexiones respecto de las generizaciones históricas de la cultura argentina, e incluso, las continuidades que prefiguran aquello que se presenta como *lo nuevo*.

En pocas palabras, investigar sobre un símbolo patriarcal transformado en una experiencia de baile entre lesbianas constituía, a priori, un argumento teórico bastante sólido. En el plano metodológico era donde aparecían las mayores dificultades.

Con las pautas de ingreso al campo mencionadas antes, al comienzo intenté borrar ciertas distancias respecto a mis interlocutoras, en un atisbo de empatía inicial. Pero a medida que fui desarrollando un conocimiento práctico aparecieron diversos cuestionamientos en relación a cómo leer los datos de la etnografía. Rápidamente entendí que los saberes que poseía del tango no alcanzaban para acceder a las significaciones de la práctica *queer* por auto-reconocerme como heterosexual, o mejor dicho, por manejar un sistema de sentidos de posición dominante en torno a determinadas expectativas afectivas. Comencé a preguntarme hasta dónde debía (o podía) hablar sobre las experiencias de baile atravesadas por vivencias sexo-genéricas no transitadas, sobre la manera en que el género y el sexo articulaban los cuerpos en la situación de baile y cómo hacerlo sin esencializar, sin sobrealterizar las diferencias.

Al principio consideré suficiente incorporar una nota al pie en el inicio de la escritura para explicitar mi lugar de enunciación, sobre todo para proteger mis consideraciones de posibles críticas. Creía que en ese punto se basaban mis límites y que el sinceramiento era la solución. No obstante, fui tomando contacto con trabajos de investigación que utilizaron la experiencia propia en el campo como fuente de conocimiento académico. Me refiero a etnografías que consideran las interpelaciones a la subjetividad de quien investiga como situaciones de definición interpretativa (entre otros: Rockwell 1987; Guber 1991 y 2001; Clifford 1999; Cardoso de Oliveira 1998; Wrigth 1998; Bourdieu 2003; Wacquant 2006; Cabrera 2010).

En la Argentina los primeros estudios que introdujeron la reflexividad etnográfica se remontan a la década del 60 y desde los comienzos hasta ahora ha sido un recurso generalmente abordado por mujeres (Guber 2014). Yendo a las etnografías contemporáneas de baile en dicho país, también encontramos que quienes realizan estos trabajos se encuentran intensamente involucrados en las prácticas más allá de la actividad académica. En algunos de ellos aparece la voz propia, a veces asimilada a la voz del nativo y en menor medida a una intervención que es problematizada y que en alguna medida ordena la clave analítica. En las etnografías sobre tango, dicha estrategia aparece desplegada en uno de los trabajos de Marta Savigliano (2002) que, mediante una narrativa ensayística, se posiciona en la escritura como una practicante frustrada en disputa con otras mujeres aspirantes a ingresar a la pista de baile. En este caso,

la situación periférica de la etnógrafa permite ver el desarrollo táctico de las bailarinas para convertirse en sujetos atrayentes del deseo masculino, cuestión que permite el acceso a la pista.

Volviendo a las tramas ficcionales, un cuento de Julio Cortázar (1951) narra en primera persona la experiencia de un personaje de postura intelectual en una milonga de las clases populares durante la época de oro del tango en el 40. El narrador se sitúa circunstancialmente dentro de ese mundo, y participa en la escena nocturna desde una posición que podría considerarse en las antípodas de la experiencia etnográfica como ejercicio empático. Mediante un relato dominado por la incomprensión y asumiendo su distancia radical frente a los protagonistas del lugar, expresa su imposibilidad de constituirse como parte de ese universo de goce accionado mediante los cuerpos en movimiento. Aquí, aparece un lugar de observación periférico menos explorado en los trabajos académicos similar a la perspectiva de Savigliano.

El narrador del cuento (Marcelo) entabla una relación amistosa y fortuita con Mauro y su pareja que es Celina, una mujer que rescata de un ambiente prostibulario. Marcelo dice frases como estas:

A Celina le costó dejar [de nombrarme como] el “doctor”, tal vez la enorgullecía darme el título delante de otros, mi amigo el doctor. Yo le pedí a Mauro que se lo dijera, entonces empezó el “Marcelo”. Así ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes [...] Ni yendo juntos a los bailes populares, al box, hasta al fútbol o mateando hasta tarde en la cocina [...] Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir (38).

El enunciador percibe una distancia irremediable respecto de los sujetos populares y sus prácticas de esparcimiento. Está lejos porque es un intelectual: los observa, los analiza. En el cuento, Celina muere y frente al duelo de Mauro, Marcelo lo acompaña a la milonga. Una vez allí, el espíritu de la mujer aparece de pronto en el baile, y el observador reflexiona: “Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango [...] Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales” (41).

Justamente, Marta Savigliano publicó un interesante análisis de este cuento en el que pone en cuestión la posición del intelectual que *mira vivir, sin vivir* (Savigliano 2000). Pero sin embargo, este narrador realiza un acto de conocimiento: logra configurar ciertos márgenes en las relaciones sociales, un elemento que para la sociología de la música, no es menor. Por otra parte, Pablo Alabarces agrega un dato clave para entender el cuento en su contexto: Cortázar lo escribe durante el peronismo, es decir que el texto se puede leer en clave histórica y así ver el impacto revulsivo que generó en los sectores más acomodados de la sociedad, el derrame de plebeyismo cultural que caracterizó a este periodo.¹

Esto me da el pie para volver a la tesis y decir que finalmente la búsqueda por resolver la implicación como un límite redireccionó las preguntas de investigación: señalar los matices de la subjetividad, entre la práctica de baile y las sexualidades se volvió una cuestión central, una experiencia concreta para analizar la disipación de los guetos nocturnos de socialización

1. Seminario Cultura Popular y Cultura Masiva, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, año 2014.

gays y héteros en la cultura porteña contemporánea, y con ella, la compleja reconfiguración de las experiencias de baile.

Una de las instancias de definición interpretativa fue la siguiente: en los primeros meses de la etnografía en la milonga, conversando con una de las compañeras con las que solía compartir charlas y prácticas de baile percibí cierto interés por saber mi orientación sexual. Sabía que estaba realizando una investigación. Primero me preguntó si el padre de mi hijo era mi pareja. Cuando contesté que sí, rápidamente vino otra pregunta con tono suspicaz: “¿Y por qué te interesa el tango *queer*?”. Lo curioso es que no recuerdo cuál fue mi contestación del momento porque luego estuve imaginando muchas veces cuál habría sido la respuesta adecuada: tenía varias respuestas “académicas” y también políticas, pero estas no conseguían aliviar el carácter perturbador, incómodo de la pregunta. Por suerte, encontré una respuesta menos heroica, a lo Savigliano, a lo Cortázar.

Un sinnúmero de indicios mostraban la ansiedad heterosexual que despertó el tango *queer*, más aún tratándose de mujeres gay que históricamente han sido más invisibilizadas que los varones. Se trata de una cadena de rechazos, de expectativas y deseos de experimentación. Y ahí yo era un actor necesario, emergente de un lugar y un contexto. Los estudios en sexualidades alternativas a la heterosexualidad vienen refiriendo a la traumática reconversión de los capitales culturales que trajeron aparejados estos cambios. Y la reconversión, el interés y la captura heterosexual, esa voz que lo ocupa todo, estaba operando sin ser señalada, y también operaba en mi gesto silencioso del que me había querido sacar aquella pregunta. Basta con ver solamente la producción de imágenes que comenzaron a aparecer en audiovisuales y series televisivas producidas en el país tamizadas por enunciadores heterosexuales y generalmente masculinos.

Últimas consideraciones

Aquí se propuso la revisión de algunas de las problemáticas que transitan las etnografías musicales y el lugar de conocimiento que se le asigna a la experiencia personal. Lo señalado se orienta a pensar que el punto de vista subjetivo puede ser una vía de conocimiento crítico, reflexivo, productivo, y puede allanar ciertas trabas del trabajo de campo. Asimismo, la implicación permite ver que las definiciones de un objeto de estudio responden a preguntas emergentes de un contexto histórico que es necesario reponer, entendiendo que la producción teórica no es un hecho externo a los procesos sociales y culturales.

Por último, si el tango *queer* invitó a reflexionar sobre la densidad de las relaciones entre sexualidades y baile, con sus apuestas desestabilizadoras del reconocimiento y el autorreconocimiento, resta decir que el ejercicio de la reflexión autobiográfica también permitió cuestionar los esencialismos identitarios, ya que en ocasiones las elecciones erótico-afectivas se constituían como un dato inocuo frente a un conjunto de afinidades, percepciones e interpretaciones compartidas.